

Muzyczna przestrzeń w twórczości Witolda Hulewicza

Witold Hulewicz to twórca, który w znaczący sposób przyczynił się do powstania Teatru Wyobraźni. Najprężniejszym okresem jego działalności był okres wileński: „[...] wniósł do Wilna powiew wielkiego świata. Stanisław Lorentz, Jan Parandowski, [Irena i Tadeusz] Byrscy, Arkady Fiedler wspominają Hulewicza jako człowieka o nowoczesnym, prawdziwie europejskim wyrobieniu i smaku, człowieka, o jakiego nie było tak łatwo na kresach wschodnich, szczególnie w Wilnie, czule piastującym typ dobrodusznego kresowiaka”¹. Analiza tej aktywności wskazuje, z iloma problemami i wyzwaniem musiał się zmierzyć autor *Przybłądy Bożego*. Zjawiskiem, które stało się spoiwem łączącym wszystkie etapy jego życia, była muzyka. Znanne są fakty dotyczące znajomości Hulewicza z niektórymi kompozytorami², jego udziału w koncertach, odczytach, co w zasadniczy sposób wpłynęło na całą twórczość poety. W okresie wileńskim jako kierownik literacki Polskiego Radia przygotowywał on i wykorzystywał na antenie audycje słowno-muzyczne, w których tekst poetycki i warstwa dźwiękowa stapiały się w jedną, nową i fascynującą interdyscyplinarną materię³. Próby łączenia tych sztuk

¹ Jagoda Hernik Spalińska, *Wileńskie Środy Literackie (1927–1939)*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1998, s. 18.

² Z listu Witolda Hulewicza do Emila Zegadłowicza z 3 marca 1927 wynika, iż Hulewicz planował zaprosić Karola Szymanowskiego na koncert kompozytorski. Szymanowski przyjął zaproszenie i był obecny na 3. i 4. Środzie Literackiej, tj. 9 i 16 marca 1927 roku. *Wielkie rzeczy zrozumienie. Korespondencja Jerzego, Witolda i Wandy Hulewiczów z Emilem Zegadłowiczem (1918–1938)*, oprac. Mirosław Wójcik, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2008, s. 187–189.

³ Jerzy Skarbowski, *Pieśń rozstrzelana*, [w:] *idem, Literacki koncert polski*, Wydawnictwo Oświatowe FOSZE, Rzeszów 1997, s. 29.

utrwały się we wspomnieniach Jana Parandowskiego, który pisał: „[Hulewicz] był świetnym łącznikiem między literaturą a muzyką i umiał kojarzyć te dwie sztuki w doskonale skomponowanych audycjach. Do najpiękniejszych i najbardziej cenionych należały te, które poświęcił życiu i twórczości Chopina”⁴.

Dokonując klasyfikacji semantycznej dźwięków pojawiających się w twórczości Hulewicza, można przyjąć, iż da się w niej wyróżnić podobne fazy jak przy okazji przebiegu dźwięku. Mowa tutaj o trzech elementach: powstawianiu fali dźwiękowej (umieszczone będą tu przede wszystkim określenia kauzatywne i inchoatywne), rozchodzeniu się drgań w ośrodku (związanym z rozprzestrzenianiem się dźwięku) oraz fazie wyciszenia (kojarzonej ze słabnięciem, wygaszaniem)⁵. Podkreślić należy, iż w twórczości Hulewicza pojawia się znacząca liczba leksemów związanych z muzyką, co stanowi istotny argument na potwierdzenie tezy, jak ważne miejsce zajmowała ona w jego życiu. Analiza utworów dowodzi jednak, iż nie zawsze pojęcia związane z dziedzinami muzyki i literatury są tożsame:

Mówiąc o muzyce wesołej, smutnej, głębokiej, płytkiej, mistycznej, humorystycznej itd., musimy zdawać sobie sprawę, że słowa te w muzyce oznaczają zupełnie co innego niż w literaturze, w malarstwie czy wprost w życiu, że są one tylko i wyłącznie umownymi terminami, używanymi zastępczo z powodu braku słów specjalnych, właściwych i z powodu niepodobnej do uniknięcia konieczności mówienia o muzyce słowami, że oznaczają nie humor, smutek itp., lecz pewne nie dające się na mowę przetłumaczyć zjawiska czysto muzyczne⁶.

Muzyczną przestrzeń w twórczości Hulewicza tworzą wiersze traktujące o poszczególnych instrumentach, prezentujące rodziny instrumentów, słownictwo dotyczące muzyki, nazwy części instrumentów, wykonawców, form muzycznych, nazwiska kompozytorów, słownictwo związane z teorią muzyki oraz „też instrumenty”, czyli wszystkie wytwory, których użycie wiąże się z dźwięcznością, a które nie zostały zaklasyfikowane do kategorii instrumentów. Dodać należy, iż osobne, bardzo ważne miejsce, zajmując kategorię ciszy, która zazwyczaj związana jest z dwoma polami semantycznymi: spokój⁷ i śmierć. Nie jest regułą, że pojawiają się one w nocy; cisza

⁴ Jan Parandowski, *Wspomnienia i sylwety*, Ossolineum, Wrocław 1960, s. 56. Hulewicz pracował nad książką poświęconą Fryderykowi Chopinowi, zob. Witold Hulewicz, *Chopin w Vall-demosie*, „Pion” 1938, nr 51/52, s. 9–10.

⁵ Zob. Barbara Bartnicka, *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. 4: *Świat dźwięków*, Universitas, Kraków 2002, s. 13.

⁶ Stefan Kisielewski, *Muzyka i mózg. Eseje*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974, s. 21.

⁷ Poprzez spokój rozumiem także wszelkie określenia związane z rajem, błogością, symbiozą

to także sakralny element codzienności – pozwala na refleksję, zatrzymanie się nad nieuchronnym upływem czasu, „spowolnienie” go czy też uchwycenie kluczowego momentu przed/po/w trakcie koncertu. Naznacza także początek nowej rzeczywistości, jaką jest artysta i jego twórczość. Koresponduje to bezpośrednio z mityczną myślą, według której cisza „odpowiada stanowi sprzed stworzenia świata”⁸, kojarzy się z innym światem. Dlatego też nie brak u Hulewicza precyzyjnych momentów, szczególnie w tych utworach, gdzie poeta mierzy się z poczuciem niewystarczalności języka na opisanie rzeczywistości. Katarzyna Smyk taki rodzaj ciszy komentuje w następujący sposób: „w ciszy śmiertelnej coś brzmi – wiecznie żywe serce, upajające się dźwiękami, których niekiedy ucho nie słyszało”⁹. Takie nie-dźwięki pojawiają się bardzo często u Hulewicza.

Przestrzeń jego pisarstwa wiąże się z ciągłym poszukiwaniem odpowiedników słownych dla materii muzycznej¹⁰. Ta idea przyświeca tworzeniu tekstów poświęconych codzienności, poszczególnym rodzinom instrumentów muzycznych, kompozytorom; znajduje odbicie w wierszach o wojnie oraz w tych utworach, gdzie tematem jest miasto.

Józef Ratajczak zauważa:

Witold Hulewicz reprezentował się jako poeta tomikiem *Sonety instrumentalne*. Olwid mógł czuć się poetą-reporterem, biorąc udział w walkach, obserwując młodzińcami jeszcze oczami okrucieństwa wojny, przenosił do swoich tekstów rozterki i niepokoje pierwszej żołnierskiej generacji, dawał przesyccone refleksją obrazki¹¹, poza którymi wyczuwało się autentyczne przeżycie¹².

z otoczeniem. Pojawia się tutaj „pragnienie znalezienia się na stałe i bez wysiłku w sercu świata, rzeczywistości, świętości, słowem, pragnienie przekroczenia w sposób naturalny ludzkiego sposobu życia i uzyskania boskiego sposobu życia, co chrześcijanin określiłby jako osiągnięcie stanu ludzkości przed grzechem pierworodnym”. Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. Jan Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 404.

⁸ Piotr Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 68.

⁹ Katarzyna Smyk, *Cisza i dźwięk w poezji Jana Pocka*, [w:] *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, red. Sebastian Bernat, Instytut Nauk o Ziemi, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Komisja Krajobrazu Kulturowego Polskiego Towarzystwa Geograficznego, Lublin 2008, s. 197.

¹⁰ Jerzy Skarbowski, *Pieśń rozstrzelana*, op.cit., s. 35.

¹¹ Witold Hulewicz podczas pierwszej wojny przechodził chrzest bojowy nad Sommą, skąd wysyłał regularnie listy do matki. „Helena drukuje te korespondencje w miejscowej gazecie. Krwawe walki, ogromne straty wśród żołnierzy, głód, szczury i wszy – to doznania, jakie zapadły w duszę młodego chłopca wraz z troską o to, jak omijać strzelanie do ludzi, jak obronić wrażliwe sumienie przed cynizmem i bestialstwem wojny i zachować w duszy poczucie piękna.” Agnieszka Hulewicz-Feillowa, *Rodem z Kościanek*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 80.

¹² Józef Ratajczak, *Zgasły „brzask epoki”*. Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój” 1917–1922, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1980, s. 228–229.

Przywołany badacz dodaje:

Hulewicz pragnął już imponować jedynie techniką, rzemiosłem, narzucał sobie tematy (instrumenty muzyczne, uliczki i ważniejsze obiekty Wilna), by je następnie poetycko opracować. Nigdy przy tym Witold Hulewicz nie podjął w późniejszym okresie, odkąd zrezygnował z używania pseudonimu, propozycji zawartych w swoich debiutanckich utworach, nie wznawiał ich, nie usiłował zagarnąć pod właściwe nazwisko, jak gdyby sam nabrał przekonania, iż Olwid winien pozostać poetą „Zdroju”, który zamilkł wraz z upadkiem wydawnictwa, grupy i czasopisma. O tym, że była to decyzja świadoma, świadczyć może wiersz zamykający jednoznacznie twórczość poetycką Hulewicza (i zarazem tomik wierszy *Płomień w garści*) w Olwidowym wcieleniu¹³.

Wiersz ten brzmi:

Dokonuje się we mnie cud.
 Staje się we mnie cisza wielka.
 Oddaję wam wszystko powiedziane.
 Wszystkie papierki przeszłości.
 Chrystus we mnie obudziwszy się, zagroził wiatrowi.
 I rzekł we mnie: milcz.
 Staje się we mnie cisza wielka.
 Nabożeństwo poczęte.
 Zamilkłem, by przemówić.
 Przeląknęłam się bojaźnią wielką, by przemówić.
 Abyć moc w sobie poznał, która ze mnie wyjść ma.
 Staje się we mnie cisza wielka¹⁴.

Wyobraźnia słuchowa nakazuje Hulewiczowi niejednokrotnie odtwarzać dźwięki nieistniejące w realnej rzeczywistości (co najczęściej pojawia się właśnie w *Płomieniu w garści*). Znaczenie elementu irracjonalnego podkreśla Ratajczak:

czytając wojenny raptularz poetycki, wchodząc coraz głębiej w rozogniony, krwawy mrok przerażenia i śmierci, w którym „poczwarą niesamowita z szczeliny wypełzła siarczanej i krwawym ślepiem powiodła po świecie kwitnącym, świecie uśmiechniętym jako pobielane groby”, należy [...] zadać pytanie, kim jest podmiot liryczny [...] i jaką on sam reprezentuje postawę wobec otaczających go zdarzeń, które

¹³ *Ibidem*, s. 229.

¹⁴ Witold Hulewicz, [bez tytułu], [w:] *idem, Płomień w garści*, Nakładem „Zdroju”, Poznań 1921, s. 60.

spozstrzega i które relacjonuje. Na pierwszy rzut oka odnosi się wrażenie, że jest to głos anonimowy, pozbawiony twarzy, przekonań, indywidualnych odczuć, ktoś, kto prawie bez reszty identyfikuje się z masą nieznanymi żołnierzami, rzuconymi na front niczym armatnie mięso. I rzeczywiście nie brak cech, które potwierdzają tę wstępną diagnozę. „Jednostka, która jest przez pewien czas elementem aktywnej masy, wkrótce pod wpływem jakiejś emanacji tej masy czy też dzięki innej przyczynie, której bliżej nie znamy – popada w osobliwy stan wielce zbliżony do tego, w którym znajduje się człowiek uśpiony przez hipnotyzera”¹⁵.

Podmiot liryczny u Hulewicza, niczym romantyczny bohater przedkłada to, co irracjonalne, nierealne ponad to, co ziemskie. Takie obrazy przynoszą utwory, w których identyfikuje się z tłumem, ze zbiorowością i na dalszy plan odsuwa się jego indywidualność rozumiana bardzo szeroko. Jednakże zdarzają się momenty, kiedy podmiot liryczny bezpośrednio ujawnia swą tożsamość stwierdzając: „jadę wprost w czeluść”¹⁶, czy „płaszczę o szybę twarz i pierś burzy się rozpaczny krzykiem za dniem i za wiosną”¹⁷.¹⁸

Jednocześnie podmiot tekstowy jest świetnym obserwatorem o bardzo wyczulonym słuchu i, wydawałoby się, nieograniczonej wyobraźni. Pozwala na percepcję słyszalnego, ale i eksponuje to, co niedostrzegane, zapomniane. Hulewicz nie narzuca odbiorcy swojego muzycznego postrzegania świata. Płynnie prowadzi czytelnika po synestezyjnych meandrach codzienności, pozwala „wczuć się” w świat dźwięków, przeniknąć w sferę muzyki. Konsekwentnie łączy ze sobą literaturę i muzykę, kładąc nacisk właśnie na tę drugą dziedzinę. Hulewicz przemierza dwa kręgi metafor. Pierwszy umożliwia sformułowanie odpowiedzi na pytanie dotyczące miejsca systemu znaków muzycznych wśród innych systemów; drugi zaś obejmuje „proces obiektywizacji tego, co w znaku muzycznym jest pierwotnie tylko oznaką, symptomem indywidualnej emocji, a co staje się jednocześnie zewnętrzne i intersubiektywne”¹⁹.

Pierwszy krąg Hulewicz ujmuje poprzez zestawienia opisów słownych z „wybrzmiewającą” muzyką. Zabieg ten da się zauważyć przede wszystkim w *Przybłędzie Bożym*. Niejednokrotnie autor powołuje się tu na takie zabiegi językowe, które pozwolą wyróżnić muzykę na tle innych sfer, pokazuje jej odrębność, a nawet doskonałość. Nie bez powodu Jan Parandowski zaznacza,

¹⁵ Zygmunta Freuda, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 276.

¹⁶ Witold Hulewicz, *Nocne ognie*, [w:] *idem, Płomień w garści*, op.cit., s. 7.

¹⁷ Witold Hulewicz, *Przygnębienie*, [w:] *ibidem*, s. 11.

¹⁸ Józef Ratajczak, *Zgasły „brzask epoki”*, op.cit., s. 238.

¹⁹ Anna Barańczak, *Poetycka „muzykologia”*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. Andrzej Hejmej, Universitas, Kraków 2002, s. 43.

iz tym, co może wzbudzać szczególne zainteresowanie w przywołanej książce, są specyficzne „przeżycia duchowe”:

wielki obszar myśli, uczuć, obrazów, jest czuła i wnikliwa interpretacja człowieka i twórcy, każda stronica drży wzruszeniem. Jest to książka bardziej liryczna, niż by się oczekiwało od biografii, ale w tej biografii fakty zewnętrzne mają mniejszą wagę niż przeżycia duchowe, przeobrażające się w nieśmiertelne kompozycje, i tym się tłumaczy, dlaczego autor tak często schodzi w czas teraźniejszy, zawiesza swe opowiadanie w chwili jakby wyłączonej ze strumienia czasu, nieprzemijającej, jak nieprzemijające jest dzieło, które z niej powstało²⁰.

Potwierdzeniem tych słów niech będzie przywołanie fragmentu opisu „Largo e mesto” z VII Sonaty (op. 10 nr 3):

Śłuchajcie: jestem smutny i jestem szczęśliwy. Mam w sobie ból najwyższy i sumę rozkoszy, stokroć nad wasze większej. To jeszcze przyjdzie – pokażę – nie schowam zazdrośnie – pokażę, jak Bóg, nie zniżając się, człowiekiem jest prostym, jak człowiek ciszę pomazania Boskiego na sobie nosi.

To wszystko jest w tej pokornej pieśni „Largo e mesto”, szerokiej i smutnej. Teraz mam pewność, teraz nie wątpię, teraz otwieram drzwi waszego świata i spokojnie obwieszczam:

– „Siła jest moralnością człowieka wzbijającego się ponad innych – i ona jest moralnością moją”.

Zapamiętajcie te słowa. One powrócą w moim orędziu, powrócą w stokrotnych pukaniach do drzwi losu, w każdym dźwięku, w każdej drzazdze w walce odrąbanej i w powtarzaniach stokrotnych: „Kraft ist die Moral der Menschen”. Ja wam pokażę rytm życia, bogactwa wnętrza ziemi, poezję przestworów, tragedię człowieka. Ja w sobie przełamałem ołtarz ziemski, a teraz na inny głazy znoszę straszliwe. Ja w gruzie zagubionej ideologii odszukałem ciężką pracę, uszu moich poświęceniem odszukałem nic wyjścia, idę dalej i ciągnę was za sobą, opornych, ociążałych, bałmutnych, tragicznych. Czy to nie jest radosne, czy to nie jest boskie? Czy to nie radość, upojenie, spokój wieczny? Moją pracą – modlitwa. Moją modlitwą – czyn. Moim czynem – Ja. Ja cały. Wielki. Nagi. Jak na pustyni Chrystus poszczący²¹.

Z przywołanego fragmentu wyłania się bohater, który perfekcyjnie wcieła się w samego Ludwiga van Beethovena. Prezentuje jego wahania, wątpliwości, ale też podkreśla jego talent. Poetycko opisuje kompozycję muzyczną, sięgając do jej genealogii. Pozwala sobie także na komentarze w rodzaju:

²⁰ Jan Parandowski, *Wstęp*, [w:] Witold Hulewicz, *Przybłąda Boży. Beethoven – czyn i człowiek*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1959, s. 7–8.

²¹ *Ibidem*, s. 58.

Nowe koncerty i zdobycze. Narodziny „Symfonii II”, pierwszych kwartetów, oratorium Chrystusowego. Pochód wśród laurów i oklasków, od triumfu do triumfu. Ile wzruszeń, ile przeżyć podniosłych, co za przepych doznań i sukcesów! Jaki ten człowiek musiał być szczęśliwy!...²²

Należy wspomnieć, iż nie jest to jedyny sposób, w jaki Hulewicz prezentuje kompozytora. Poetyckie biografie (Johanna Sebastiana Bacha, Ludwiga van Beethovena, Franza Schuberta, Claude'a Debussy'ego, Fryderyka Chopina) umieszczone w *Sonetach instrumentalnych* skupiają się przede wszystkim na wyeksponowaniu talentu muzycznego, „nieokreśloności rytmu i akcentu”, „niewysłowioności uczuć”²³, ogromnej sile tożsamej z inspiracją, ale też opisie zewnętrznym, który niejednokrotnie byłby trudny do rozszyfrowania bez znajomości biografii twórców. Wszyscy kompozytorzy ukazani są jako jednostki ponadprzeciętne, „sztycharze Boga”²⁴ o „nieludzkich gestach”²⁵.

Drugi krąg przestrzeni muzycznej u Hulewicza wiąże się z doświadczeniem powstania muzyki, premuzyką. Poeta wskazuje na oryginalność brzmień przedmiotów codziennego użytku, tworzy przekonujący ciąg skojarzeń, który „odśluchuje” odbiorcę. Pojawiają się takie sformułowania, jak: „a przecież”, „no oczywiście”, „tak samo”, dzięki którym poeta uzyskuje efekt naturalności, spokojnego wywodu. Podobnie rzecz ma się przy okazji opisu tradycyjnych instrumentów. Hulewicz traktuje każdy z nich jako indywiduum, stara się podkreślić jego oryginalność, odmienną brzmienia. Często wplata też elementy historii czy budowy instrumentów, używając wyszukanych porównań i metafor, ewokujących zazwyczaj określone skojarzenia. Dla przykładu fortepian porównuje do skrzydła, a fagot do komina. Wskazuje także na miejsce instrumentów podczas wydarzeń wojennych, jak to dzieje się chociażby w wierszu *Kotły*:

Pradziadowie jeździli na wojnę [...]

Tajemnice najciszej bezsłowne,
gdy instrument każdy stracił mowę,
wielkich rytmów głośnie huragany,

groźne szepty i pauzy wszechmowne
wystukują pałeczki puchowe,
bijąc w puste, podzwieczne tympany²⁶.

²² *Ibidem*, s. 67.

²³ Witold Hulewicz, *Debussy*, [w:] *idem*, *Sonet instrumentalne*, *op.cit.*, s. 67.

²⁴ Witold Hulewicz, *Bach*, [w:] *ibidem*, s. 63.

²⁵ Witold Hulewicz, *Beethoven*, [w:] *ibidem*, s. 64.

²⁶ Witold Hulewicz, *Kotły*, [w:] *ibidem*, s. 18.

Hulewicz zdaje sobie sprawę z rangi poszczególnych instrumentów. Stara się wyeksponować ich funkcję oraz użyteczność. Dokonuje tego przede wszystkim poprzez stosowanie pozytywnych określeń, jak na przykład: „śpiew, zachwycenie, morze, łyż i loty...”²⁷. Efekt ten zostaje wzmocniony dzięki specjalistycznym nazwom zaczerpniętym z dziedziny muzyki oraz skrupulatnym opisom poszczególnych części instrumentu (nierzadko z uwzględnieniem jego twórcy). Wyróżnikiem tekstów Hulewicza jest to, że instrumenty mają „duszę”, są „osobnymi wytworami” zdolnymi do uczuć i obserwacji świata.

Na zakończenie należy podkreślić, iż przestrzeń muzyczna w twórczości Witolda Hulewicza może pełnić różnorodne funkcje. Po pierwsze, stanowi „realistyczny składnik opisu wydarzeń, które decydują o rozwoju akcji utworu”²⁸, co pojawia się bardzo często w *Przybliżeniu Bożym*. Po drugie, jest „składnikiem opisu tła wydarzeń, które obfitują w towarzyszące im odgłosy”²⁹ (mowa tutaj przede wszystkim o *Płomieniu w garści* czy *Sonetach instrumentalnych*). Po trzecie, nazwy dźwięków i odgłosów jawią się jako harmonizujące z odczuciami bohatera³⁰ (widać to szczególnie w *Mieście pod chmurami*). Po czwarte, „nazwy dźwięków pojawiają się często jako substytuty nazw uczuć”³¹ (szczególnie w miejscach, gdzie są one trudne do wyrażenia, zdefiniowania, jak chociażby w *Płomieniu w garści*). Po piąte, muzyczność pozwala na utrzymanie nastroju, podkreślenie niepewności lub, wprost przeciwnie, zaakcentowanie czegoś (chodzi o fragmenty naznaczone szczególną ekspresją, co daje się zauważyć we wszystkich tomikach Olwida). Hulewicz nadaje sobie prawo „oceny”, kategoryzowania czy komentowania całego świata dźwięków, jaki go otacza³².

²⁷ Witold Hulewicz, *Skrzypce I*, [w:] *ibidem*, s. 21.

²⁸ Barbara Bartnicka, *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, *op.cit.*, s. 41.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, s. 42.

³² Szerzej pisałam o tym w artykule: *Rozbrzmiewająca cisza „muzyczna komunია”*. Witold Hulewicz o Ludwigu van Beethovie, [w:] *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. Andrzej Hejmej, Tomasz Górny, Universitas, Kraków 2016, s. 119–135.